

Matteo Santi Cremasco



RIGENS DO MOVIMENTO PÓS-MODERNO EM MINAS GERAIS

070

pós-

RESUMO

Este ensaio procura apresentar os principais condicionantes históricos do movimento pós-moderno em Minas Gerais, destacando o processo de abertura política e cultural após os anos de chumbo, a crise econômica, a articulação e a atualidade dos círculos intelectuais mineiros, o clima favorável à renovação nas artes e na arquitetura em Belo Horizonte, no final da década de 1970, e a atuação do arquiteto Éolo Maia. Além disso, são analisados dois exemplos construídos, a saber, a Casa Arquiepiscopal, em Mariana, e a Rainha da Sucata, em Belo Horizonte.

PALAVRAS-CHAVE

Pós-modernismo. Arquitetura pós-moderna em Minas Gerais. Éolo Maia.

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2317-2762.v21i36p70-83](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2317-2762.v21i36p70-83)

PÓS V.21 N.36 • SÃO PAULO • DEZEMBRO 2014

ORÍGENES DEL MOVIMIENTO POSMODERNO EN MINAS GERAIS

pós- | 071

RESUMEN

Este ensayo tiene como objetivo presentar los principales condicionantes históricos del movimiento posmoderno en Minas Gerais, destacando el proceso de apertura política y cultural después de los años «de plomo» (período de la dictadura militar brasileña), la crisis económica, el articulación y la actualidad de los círculos intelectuales de la provincia, el ambiente de renovación en las artes y la arquitectura en Belo Horizonte, en el final de la década de 1970 y la actuación del arquitecto Éolo Maia. Además, se analizan dos ejemplos construidos, a saber, la Casa Arqueiepiscopal, en Mariana, y la Rainha da Sucata, en Belo Horizonte.

PALABRAS CLAVE

Posmodernismo. Arquitectura posmoderna in Minas Gerais. Éolo Maia.

ORIGINS OF THE POST-MODERN MOVEMENT IN MINAS GERAIS

ABSTRACT

This essay presents the main historical determinants of the postmodern movement in the state of Minas Gerais, particularly the cultural and political opening following the years of military dictatorship in Brazil, the economic crisis, the articulation and the currency of the intellectual circles in that region, the favorable environment for renewal in arts and architecture in Belo Horizonte in the late 1970s, and the intervention of architect Éolo Maia. We also analyze two built examples: Casa Arquiepiscopal, in Mariana, and Rainha da Sucata, in Belo Horizonte.

KEY WORDS

Post-modernism. Post-modern architecture in Minas Gerais. Éolo Maia.

ORIGENS

O conjunto de todos os fatos que, em determinado lugar, dão origem a um movimento arquitetônico é muito extenso. Em boa lógica, para que Minas Gerais acolhesse, nos anos de 1980, expressões pós-modernas variadas, foi preciso que os eventos que as antecederam tivessem confluído de maneira específica. Entre as causas do pós-modernismo mineiro, consideram-se umas poucas, as mais visíveis.

No plano político, dois acontecimentos centrais pontuaram o começo e o fim do movimento pós-moderno em Minas Gerais: a revogação do Ato Institucional nº 5, em 1979, e a promulgação da nova Constituição da República, em 1988; ou seja, as manifestações mineiras do pós-modernismo coincidiram com o período de distensão da ditadura militar e de transição para a plena normalidade democrática.

Iniciada com a Contrarrevolução de 31 de março de 1964, a ditadura militar foi um período bastante tumultuado da história do Brasil. Com efeito, ela abrange pelo menos três fases distintas, quais sejam, a organização do novo regime, com inúmeras mudanças na legislação federal, de 1964 a 1968; os anos de chumbo, com a repressão e o milagre econômico, de 1969 a 1973; e a distensão, com o fim da anarquia militar, a abertura política e cultural, e o início da crise inflacionária, de 1974 a 1988. É preciso lembrar que, como em nenhum outro país, a ditadura brasileira não se confundia com seu ditador. Escolhidos pelo Estado Maior das Forças Armadas e aprovados pelo Congresso, os ditadores tinham mandatos com prazos definidos. Também é preciso lembrar que os anos de chumbo começaram com a expedição do Ato Institucional nº 5, que, entre outras medidas, suspendeu as garantias individuais, instaurou a censura prévia dos meios de comunicação, permitiu que qualquer cidadão fosse preso por motivo indeterminado por até sessenta dias, e criou as penas de banimento para quem pusesse em perigo a segurança nacional, e de morte para quem estivesse ligado à guerrilha urbana ou rural.¹ A desmontagem do sistema repressivo começou em 1974, com as primeiras medidas que impunham o retorno dos soldados às casernas. Em 1979, revogou-se o Ato Institucional nº 5, e, em seguida, publicou-se a Lei da Anistia, que liberou os algozes e as vítimas do regime. Em 1985, um civil assumiu a Presidência da República. Todavia os últimos resquícios da ditadura só foram totalmente eliminados em 1988, com a nova Constituição.²

As relações entre a cultura e o regime militar foram complexas e difíceis.

No final do século 19, graças aos excedentes da exportação de produtos agrícolas, a elite brasileira teve acesso aos mais novos e sofisticados bens de consumo disponíveis no mercado internacional e, com eles, à moda praticada

¹ Esta última punição nunca foi aplicada formalmente, pois o regime sempre preferiu esconder suas execuções, forjando suicídios ou desaparecimentos.

² Cf. GASPARI, 2002a, 2002b, 2003 e 2004; FAUSTO, 2006, p. 257-310.

nas grandes cidades europeias. Nessa época, chamava-se progresso à imitação dos padrões de comportamento comuns em Londres e em Paris, e o universo cultural era caracterizado pelo distanciamento entre a elite e o povo. Embora criativas e autênticas, as expressões populares eram desprezadas.³

Porém, no curso do século 20, essa separação entre a elite e o povo se desfez. Numerosos fatores contribuíram para tanto, como as duas guerras mundiais e a depressão dos anos de 1930, que determinaram o isolamento relativo do Brasil e seu processo de industrialização voltado exclusivamente para o mercado interno, a difusão de uma cultura de massas, impulsionada pelo deslocamento do centro do capitalismo mundial da Europa para os Estados Unidos, a urbanização e o surgimento da classe média brasileira. Com isso, novos elementos foram introduzidos no panorama cultural do país, e o povo deixou de ser símbolo de incivilidade, e passou a integrar o projeto de construção da nação.⁴

Esse movimento foi desencadeado pela Revolução de 1930 e persistiu até a Contrarrevolução de 1964. Ele não foi comunista, e sim populista. Contudo, durante as décadas de 1950 e de 1960, os intelectuais e os artistas de esquerda consideraram a possibilidade de reformular a identidade política nacional, a partir do homem simples, a fim de constituir um país socialista desenvolvido. Logo, desde meados do século 20, a arte e a cultura brasileiras tornaram-se politicamente engajadas, visando a transformação da sociedade. A partir de 1964, porém, o engajamento converteu-se em protesto. Com efeito, os jornais, as revistas, a música, o teatro, o cinema, a literatura, a pintura e a escultura investiram contra o regime militar, criticando a censura e incentivando a rebeldia.⁵

De qualquer modo, até 1968, a ditadura tolerou, mesmo que com reservas, as manifestações de esquerda nas artes e na cultura. O governo contrarrevolucionário preferia concentrar-se no controle do espaço público, na desmobilização política dos cidadãos e no respeito à moralidade cristã conservadora.⁶

De todos os meios de controle cultural empregados durante o regime militar, a censura foi o mais eficaz. Legalizada em 1934, com a primeira Constituição do período posterior à República Velha, ela permaneceu em vigor até o final dos anos de 1980. Na ditadura, ela auxiliou no suporte ideológico do governo golpista, principalmente após a expedição do Ato Institucional nº 5, quando quase todas as publicações foram submetidas a verificação prévia. Eram proibidas quaisquer referências à tortura, ao terrorismo de direita ou de esquerda, ao desaparecimento de presos políticos e a tudo o que expusesse o autoritarismo e a truculência dos militares. Não era permitido divulgar notícias, livros, filmes, peças teatrais, gravuras, panfletos ou músicas que contradissem o projeto político do regime, que duvidassem de sua legitimidade ou que atentassem contra os bons costumes. Então, a cultura de protesto tornou-se marginal, e só a classe média urbana intelectualizada, especialmente dentro das universidades, participava dela.⁷

Paralelamente, a ditadura impulsionou o desenvolvimento de uma indústria cultural no Brasil, com diversos programas estatais de crédito e de subsídios. Com isso, o controle oficial sobre a produção de cultura não se apoiava apenas na censura prévia, mas também no poder econômico do Estado. Assim, formou-se uma cultura de massas no país, que teve como expressões mais destacadas a Jovem Guarda e a música sertaneja, os programas humorísticos e de auditório, as novelas e a pornochanchada.⁸

³ FURTADO, 1999, p. 57-67.

⁴ Vide nota anterior.

⁵ Vide nota anterior; GASPARI, 2002a, p. 298-307; GASPARI, 2002b, p. 207-222; VENTURA, 2006, p. 245-254.

⁶ Nessa época, a repressão combateu particularmente as canções da música popular brasileira, dado que elas se difundiam com muita facilidade através do rádio, reuniam multidões de jovens nos festivais organizados pelas emissoras de televisão e, por conseguinte, constituíam ótimos veículos para a "propaganda subversiva". Já em 1968, entretanto, grupos paramilitares atacaram o teatro, destruindo casas de espetáculo e agredindo atores e diretores. Os semanários de esquerda foram fechados, e alguns jornalistas, perseguidos. Não obstante, continuava a existir uma certa liberdade de imprensa, e alguns textos sobre a tortura e sobre as guerrilhas ainda circulavam. Vide nota anterior.

⁷ GASPARI, 2002b, p. 207-222; REIS FILHO; ROLLEMBERG, sine anno.

⁸ Vide nota anterior.

O processo de abertura promoveu uma nova mudança no cenário cultural brasileiro. Com o abrandamento da repressão e com o regresso ao Brasil dos artistas e intelectuais exilados, o engajamento político e o protesto contra o regime militar ressurgiram, e a cultura marginal dos anos de chumbo foi posta outra vez no centro da criatividade brasileira. No entanto, favorecida pela indústria cultural desenvolvida durante o milagre econômico, ela se afastou da esquerda tradicional, adotando o ideário das revoltas estudantis de 1968 e do novo sindicalismo.⁹

O retorno aos temas políticos aprofundou-se, ao longo da década de 1980. De fato, com a anulação do Ato Institucional nº 5 e a promulgação da Lei da Anistia, em janeiro e em agosto de 1979, respectivamente, o clima de medo e de delação dos anos mais graves da ditadura começou a desaparecer, e a cultura pôde mobilizar-se politicamente. Contudo, à medida que a distensão prosseguia, o engajamento ia perdendo sentido. Ao mesmo tempo, como o rigor da censura vinha diminuindo, as artes já não precisavam recorrer com tanta frequência à metáfora e à alegoria.¹⁰

Como todos os campos da cultura, a arquitetura brasileira oscilou entre o engajamento político em prol da construção de uma identidade nacional, nas décadas de 1950 e de 1960, a indigência criativa, nos anos de chumbo, e a reorganização, a partir de 1974 e, principalmente, de 1979.

Desde o segundo terço do século 20, devido ao crescimento industrial, econômico e urbano, a área de atuação profissional dos arquitetos brasileiros se vinha ampliando. Com isso, foi sendo formada uma escola de arquitetura no Brasil, patrocinada pelas associações de classe, pelas recém-fundadas faculdades de arquitetura, pelos periódicos especializados e pelos grandes projetos públicos, como Pampulha e Brasília. Mundialmente reconhecida, a arquitetura moderna brasileira foi aclamada como signo do desenvolvimento do país, e seus traços mais visíveis espalharam-se pelas paisagens das cidades em expansão. Logo após o golpe contrarrevolucionário de 1964, porém, alguns personagens importantes do circuito arquitetônico brasileiro, por exemplo, Oscar Niemeyer, Edgar Graeff, Sylvio de Vasconcellos e João Batista Vilanova Artigas, foram perseguidos. Uma vez que os arquitetos modernos procuravam modificar a realidade social com seu trabalho, a ditadura identificou-os como comunistas ou filocomunistas, e os afastou das universidades; muitos deles, de fato, eram filiados ao Partido Comunista Brasileiro. Gradativamente, as revistas de arquitetura foram sendo fechadas, e a importação de livros, coibida. Em todo o caso, até 1968, ainda havia espaço para manifestações sobre o papel social do arquiteto e sobre os modos de produção das cidades e das edificações. Nesse contexto, destacou-se o grupo liderado por Sérgio Ferro, em São Paulo.¹¹

O ensino de arquitetura se deteriorou, mas as oportunidades profissionais aumentaram. Com efeito, o regime instituiu o Sistema Financeiro de Habitação, com grandes inversões na construção civil, visando gerar empregos e resolver o déficit habitacional em todo o país. Além disso, foi criado o Serviço Federal de Habitação e Urbanismo, para elaborar a política nacional de planejamento urbano. Construiu-se muito durante o milagre econômico, e os arquitetos brasileiros participaram das equipes de implantação de portos, aeroportos, terminais rodoviários, linhas e estações de metrô, de escritórios de grandes companhias públicas e privadas, prédios do governo, escolas, universidades, centrais de abastecimento e hidroelétricas. Em meados da década de 1970, foram

⁹ Vide nota anterior.

¹⁰ É certo que os censores continuaram agindo até 1988, quando a nova Constituição da República foi promulgada. Todavia a imprensa já não era censurada previamente, e as artes, conquanto permanecessem sob vigilância estrita, podiam contar com a complacência do Conselho Superior de Censura, que, desde 1979, autorizava a exposição do que os outros órgãos do aparelho censório tinham vetado. Vide nota anterior.

¹¹ COLIN, 2004, p. 133-136; FISHER, 2002; SALVATORI, 2008; SEGAWA, 2002, p. 129-157 e p. 184-198.

fundados vários órgãos que assistiam os municípios no desenvolvimento e na implementação dos planos diretores. Habilitados em planejamento urbano e em projeto de edifícios, os arquitetos foram integrados à burocracia técnica estatal, pela primeira vez na história do Brasil.¹²

Simultaneamente, sobreveio um período de intenso fechamento cultural, com a edição do Ato Institucional nº 5. Nas faculdades de arquitetura, muitos professores foram cassados e exilados, e alguns deles se envolveram com a luta armada. Aos poucos, uma atmosfera de temor e de denúncia foi sendo instaurada, impedindo todo debate. Não obstante, a maioria dos arquitetos não chegou a resistir à ditadura. Ao contrário, eles se deixaram cooptar pelas extraordinárias possibilidades de realização profissional nos anos do milagre.¹³

Nesse momento, a arquitetura brasileira conservou os elementos familiares do modernismo, adaptando-os aos novos programas funcionais. Enquanto, no cenário internacional, condenava-se o modernismo, com incontáveis ataques a seus pressupostos, no Brasil, insistia-se no mesmo caminho traçado desde a década de 1940. Isso resultou, em parte, do isolamento cultural imposto nos anos de chumbo e, em parte, do fato de as obras modernas brasileiras serem, em geral, muito bem sucedidas.¹⁴

A partir de meados da década de 1970, com o início do processo de distensão, os contatos com o exterior foram sendo retomados. Com efeito, muitos arquitetos exilados retornaram ao Brasil, e os periódicos sobre arquitetura voltaram a circular. Assim, ensaiaram-se os primeiros questionamentos ao modernismo, notadamente no interior do país, onde não existiam lideranças arquitetônicas estabelecidas, tão proeminentes quanto no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Ao mesmo tempo, aumentava o compromisso dos profissionais e das associações de classe com o combate à ditadura. De qualquer modo, embora a urbanização continuasse, as oportunidades de trabalho diminuía, devido à crise econômica e ao domínio do mercado imobiliário pelas grandes construtoras.¹⁵

Os arquitetos desterrados que regressaram ao Brasil depararam-se com uma realidade bastante diferente da que eles conheciam. Logo, já não era mais possível retomar a prática da arquitetura do ponto exato em que ela tinha sido deixada, dez anos antes. Além disso, a abertura cultural não permitia que se ignorassem as novidades e os desenvolvimentos fora das fronteiras nacionais: os textos e os projetos de Robert Venturi e de Aldo Rossi, entre outros.¹⁶

Nesse contexto, a arquitetura pós-moderna floresceu em Minas Gerais. Condição pelos eventos históricos descritos acima, ela também foi determinada por algumas características específicas das cidades mineiras. No estado, o povoamento urbano jamais deixou de ser o núcleo da atividade local, mesmo quando havia muito interesse na mineração e na agricultura praticadas em suas circunvizinhanças. Em consequência, a sociedade constituída nas ocupações urbanas de Minas Gerais diferiu qualitativamente da do restante do Brasil, com uma elite instruída que sempre cultivou uma tradição de atualidade sobre os temas mais frequentes na Europa e nos Estados Unidos, com os círculos em que homens e mulheres reuniam-se para conversar sobre as últimas novidades do mundo, e com um pensamento bastante independente do das outras regiões do país.¹⁷

No entanto, para explicar as origens do pós-modernismo em Minas Gerais, é preciso ressaltar a liderança ativa e despreocupada de Éolo Maia. Nascido no dia

¹² Vide nota anterior; SPADONI, 2008.

¹³ Vide nota anterior.

¹⁴ Vide nota anterior.

¹⁵ Vide nota anterior.

¹⁶ Vide nota anterior; VILANOVA ARTIGAS, 2004; cf. GHIRARDO, 2009, p. 1-40.

¹⁷ MAXWELL, 1989; VASCONCELLOS, 2004, p. 117-138 e p. 145-147.

27 de janeiro de 1942, em Belo Horizonte, e morto no dia 16 de setembro de 2002, nessa mesma cidade, ele morou em Ouro Preto até o começo dos anos de 1960. As homenagens que lhe foram prestadas logo após seu falecimento, escritas por aqueles que o conheceram, retratam Éolo Maia como um homem libertário, inventivo e irreverente, que acreditava em uma cultura brasileira múltipla, instável e variada, e que, para participar dela, estava sempre bem informado sobre a produção arquitetônica nacional e estrangeira. Depois de graduar-se pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1967, Éolo Maia começou a articular o movimento pós-moderno mineiro. Com muita habilidade, ele formou numerosas parcerias profissionais, inclusive no exterior, e conseguiu congrega artistas, arquitetos e estudantes de arquitetura em associações como o Clube dos Gambás e o Panelaço. Contudo quase todos os seus projetos foram desenvolvidos junto com Maria Josefina de Vasconcellos, sua mulher, e com Sylvio Emrich de Podestá, seu amigo.¹⁸

Éolo Maia venceu diversos concursos nacionais, o que facilitou a divulgação de seu trabalho e, por conseguinte, do pós-modernismo mineiro, em todo o país. Ele também foi um agitado difusor da cultura contemporânea de Minas Gerais, compondo a linha de frente da Panela, que lançou a revista Pampulha, no último bimestre de 1979. Nessa época, de fato, alguns periódicos de arquitetura tinham ressurgido na cena brasileira. Porém a imprensa especializada resumia-se à revista Módulo, ligada ao escritório de Oscar Niemeyer, às revistas *cj* Arquitetura e Projeto, voltadas para o mercado, e à revista Chão, com conteúdo engajado. Preparada de modo quase artesanal, por um coletivo editorial bastante heterogêneo, a revista Pampulha tratava de arquitetura, arte e meio ambiente com bom humor, astúcia e tranquilidade. Por isso, ela ganhou a simpatia de arquitetos e de estudantes de arquitetura em todo o Brasil. Originalmente, a publicação deveria sair a cada dois meses; não obstante, devido às dificuldades da economia brasileira, apenas doze números foram impressos, até 1984. Em todo caso, o periódico apresentou o trabalho de muitos arquitetos mineiros, reproduziu os desenhos dos estudantes de arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, exibiu as ideias e os feitos de numerosos artistas, criticou as obras do Aeroporto Internacional de Confins, na Área de Proteção Ambiental Carste de Lagoa Santa, e do ginásio Mineirinho, discutiu as propostas de remodelação da Praça da Savassi, declamou poemas, ensinou receitas, expôs as tristes condições de moradia dos mais pobres, denunciou a poluição da Lagoa da Pampulha, debateu os problemas do sistema de transporte público de Belo Horizonte e entrevistou algumas personalidades, como Lúcio Costa, Amílcar de Castro, Jaime Lerner, Adolfo Pérez Esquivel e Mario Botta.¹⁹

Em 1982, foi organizada a mostra “Arquitetura Mineira da Revista Pampulha”, que correu o país. No mesmo ano, Éolo Maia participou de duas exposições, uma nacional, no Instituto dos Arquitetos do Brasil, em Niterói, e outra internacional, que passou por Berlim, Roma e Sevilha. Em 1985, juntamente com Maria Josefina de Vasconcellos e com Sylvio Emrich de Podestá, ele publicou o livro “3 arquitetos”, com projetos do trio. Em seguida, foi realizado o XII Congresso Brasileiro de Arquitetos, em Belo Horizonte; esse encontro confirmou a aceitação da arquitetura contemporânea de Minas Gerais no plano nacional.²⁰

Na década de 1980, toda a cultura mineira atravessou um período de intensa produtividade e exuberante inovação. Além da arquitetura de Éolo Maia e

¹⁸ Cf. CALDEIRA, 2002; GARCIA; MACIEL, 2002; SEGRE, 2002.

¹⁹ PAMPULHA, 1979-1980; PAMPULHA, 1980-1984; SEGAWA, 2008.

²⁰ SEGAWA, 2008; cf. MAIA; VASCONCELLOS; PODESTÁ, 1985.

²¹ Vide notas anteriores.²² SEGAWA, 2008; ZEIN, 1985.

de seus parceiros, houve agitações na dança, na música e no teatro. Em 1976, o Grupo Corpo montou “Maria, Maria”, sucesso no Brasil e no mundo. Em 1978, o músico Marco Antônio Guimarães fundou o Uakti, uma oficina de instrumentos acústicos e de possibilidades sonoras. Em 1980, estreou o espetáculo “O último trem”, do Grupo Corpo, com trilha de Milton Nascimento e Fernando Brant. Em 1982, a crítica elogiou a Companhia Galpão, pela montagem da peça “A alma boa de Setsuan”, de Bertold Brecht. Em 1984, Milton Nascimento gravou “Corazón americano”, com Mercedes Sosa e León Gieco, ao vivo, em Buenos Aires. No curso desses anos, a Universidade Federal de Minas Gerais realizou os famosos festivais de inverno, nas cidades históricas do interior do estado.²¹

É claro que o buliçoso ambiente cultural mineiro da década de 1980 propiciou o surgimento da arquitetura pós-moderna em Minas Gerais. Entretanto, em Belo Horizonte, ao contrário dos demais centros urbanos brasileiros, o projeto de edifícios já observava uma série de diretrizes que desviavam do ideário moderno. Ou seja, ao passo que, nas outras capitais do país, as novas construções advinham da adaptação de modelos muito bem definidos ao sítio, ao programa e ao orçamento da obra, de acordo com o preceito modernista de que a repetição de determinados padrões levaria ao progresso da sociedade, os arquitetos belo-horizontinos consideravam os elementos próprios de cada contexto específico, sem generalizações. Essa postura foi determinada pela identificação, dentro da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, do modernismo com a ditadura, motivada, particularmente, pela presença de professores e de alunos que apoiavam o regime. Com isso, os edifícios de Belo Horizonte foram assumindo configurações muito variadas, e, em pouco tempo, constitui-se uma conjuntura favorável à experimentação arquitetônica, antecipando o pluralismo dos anos de 1980.²²

Contudo é preciso observar que, em Minas Gerais, o pós-modernismo não estava fundamentado em um posicionamento crítico ou teórico dado por concepções arquitetônicas mais ou menos sólidas. Com efeito, a arquitetura pós-moderna mineira resultou de um trabalho bastante intuitivo, conduzido por Éolo Maia e seus parceiros.

A seguir, apontam-se dois exemplos de obras: a Casa Arquiepiscopal, em Mariana, e a Rainha da Sucata, em Belo Horizonte.

Casa Arquiepiscopal

Construída entre 1984 e 1987, de acordo com o projeto elaborado por Éolo Maia, Maria Josefina de Vasconcellos e Sylvio Emrich de Podestá, a Casa Arquiepiscopal ocupa uma área de cerca de mil metros quadrados, na Praça Gomes Freire, no cento histórico de Mariana. Contratados por Dom Oscar de Oliveira, arcebispo primaz de Minas Gerais, os três arquitetos desenvolveram as plantas e os volumes da nova edificação, de maneira a atender às normas estabelecidas pela legislação patrimonial e, igualmente, às necessidades do arcebispado, que tinha reunido, até os anos de 1970, uma valiosa coleção de livros e partituras do século 18, e que, por isso, precisava de uma biblioteca.

A solução apresentada reproduz um casarão colonial típico das cidades de mineração do Ciclo do Ouro. Na parte de trás, um muro branco parece conter o quintal, mas, na verdade, encerra o prolongamento do primeiro andar, que tem

cobertura plana. Uma grande pirâmide de vidro promove a iluminação e a ventilação do claustro, no térreo. Lanternins foram dispostos sobre alguns cômodos desse mesmo piso, que se estende por sobre quase todo o terreno. O edifício tem três pavimentos: no primeiro, além do claustro, estão dispostos o acesso principal, a recepção, o auditório, o refeitório, a cozinha, as salas de estar, algumas celas e a biblioteca; no segundo, o apartamento do arcebispo e o quarto de hóspedes; e, no subsolo, a garagem e os serviços. No pátio interno, junto ao claustro, uma estrutura cruciforme colorida abriga a capela, semienterrada. Externamente, perfis de aço patinável reconstituem os esteios e os frechais. Emolduradas, as portas e as janelas são regulares.²³ [fig. 1].

O projeto da Casa Arquiepiscopal de Mariana desagradou tanto os arquitetos mais conservadores, quanto os mais progressistas. Uns reclamaram porque o edifício mostrava componentes contemporâneos, incompatíveis com a cidade velha, e os outros, porque ele tinha uma aparência colonial, inadequada a seu próprio tempo. Para todos, tratava-se de um caso de falsificação histórica. Todavia a edificação do trio mineiro é uma admirável obra pós-moderna. Com efeito, apesar do programa imenso, a construção foi inserida na paisagem histórica com muita delicadeza. Os três arquitetos disfarçaram o volume excessivo da edificação com um muro branco comum, e recriaram um sobrado em frente à praça, garantindo a integridade de seu entorno. Embora o prédio possa afigurar-se mais antigo do que realmente é, dada a sua semelhança com todos os outros do centro de Mariana, os constituintes atuais não deixam que essa ilusão permaneça. De

²³ COMAS, 2002; MAIA; VASCONCELLOS, sine anno; PODESTÁ, sine anno.

Figura 1: Casa Arquiepiscopal
Fonte: acervo do autor



²⁴ Há alguns anos, porém, a Casa Arquiepiscopal de Mariana foi reformada. Um grande telhado foi estendido por sobre a cobertura plana do primeiro andar, e o espaço entre a alvenaria e o quadro metálico foi parcialmente preenchido com argamassa. Justificadas com base em argumentos funcionais que advertiam falhas no projeto original, essas alterações não ponderaram a estratégia de composição do edifício, que, com isso, acabou perdendo elementos importantes, tais como o muro branco e a fachada cênica.

²⁵ SANTA CECÍLIA, 2006, p. 149-175.

fato, por detrás do muro, desponta o vértice transparente da pirâmide que recobre o pátio interno, e, na fachada principal, a disjunção entre a alvenaria e o quadro metálico reduz o plano de portas e de janelas a um painel de cenário. Já do lado de dentro, as referências coloniais desaparecem por completo.²⁴

Rainha da Sucata

Construída entre 1985 e 1992, de acordo com o projeto elaborado por Éolo Maia e Sylvio Emrich de Podestá, a Rainha da Sucata ocupa um lote triangular entre a Praça da Liberdade, a Avenida Bias Fortes e a Rua Alvarenga Peixoto, em Belo Horizonte. Contratados para desenhar um conjunto de sanitários públicos, os dois arquitetos ampliaram o programa inicial, que passou a contemplar, outrossim, um pequeno teatro de arena e um centro de apoio turístico. Esses equipamentos deveriam assistir os incontáveis frequentadores da feira de artesanato que a praça costumava acolher nas manhãs de domingo, mas o evento mudou-se para outro local, antes que o prédio fosse concluído. Hoje, a Rainha da Sucata abriga o Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães.²⁵

O terreno da Rainha da Sucata tem a forma de um triângulo retângulo isósceles, com a hipotenusa paralela à Avenida Bias Fortes, e os catetos paralelos à Praça da Liberdade e à Rua Alvarenga Peixoto. O edifício é composto por dois volumes justapostos: primeiro, um prisma de base retangular oblonga, interrompido, no meio, pela caixa de escadas, e, segundo, um sólido escalonado,

Figura 2: Rainha da Sucata
Fonte: acervo do autor



com a planta em V, sobre pilotis. O prisma possui cinco pavimentos, sendo um subsolo parcial, que contém os sanitários públicos e as estruturas de apoio ao pequeno anfiteatro, com acessos independentes; um andar térreo, onde está a entrada, de esquina, coberta por uma marquise, e que compreende dois salões, a copa e os sanitários, além da circulação vertical; e mais três pisos, distintos do térreo somente no que concerne à entrada e à posição dos sanitários. As arquibancadas do anfiteatro estendem-se desde o nível do subsolo, junto ao palco, até o nível da praça. Na face voltada para a Rua Alvarenga Peixoto, elas definem um bloco construído. O outro sólido possui três pavimentos semelhantes, mas sucessivamente maiores, à medida que se sobe. Eles se conectam aos três últimos pisos do prisma nas extremidades do V e, também, por passarelas que cruzam o vazio central resultante da união dos dois volumes; esse vazio, fechado por um telhado transparente, ilumina o palco do anfiteatro, abaixo. Os andares contêm grandes salões. No vértice, um cilindro abriga dois lavabos em cada pavimento, salvo no térreo, onde ele encerra uma cabina de projeções, que serve de apoio ao teatro. Os acabamentos são variados. O prisma é revestido com placas de aço oxidado, que, na fachada da Avenida Bías Fortes, emolduram dois planos quadriculados de azulejos azuis e brancos, com seteiras, e a caixa de escadas, azul; nas fachadas de esquina, basculantes espelhados criam um desenho sutil. O outro volume é envidraçado, mas, sobre ele, duas máscaras metálicas imitam grosseiramente o edifício da Secretaria de Estado da Educação, logo ao lado. No desvão entre os metais e o pano de vidro, correm os pilares, pintados de azul; eles se apoiam sobre paralelepípedos de concreto, com detalhes em pedra. O cilindro é amarelo. Uma laranja com um gomo partido esconde a ventilação do sanitário público masculino, no subsolo. No ponto oposto, há uma estátua do profeta Oseias. A laranja e a estátua estão sobre patamares baixos, de cor verde-limão. O interior não é menos absurdo: falsos pilares simulam capelas laterais de igrejas, nichos acomodam bebedouros, e janelas conformam fachadas internas. Esses múltiplos elementos inspiraram o apelido da construção, tomado de uma telenovela dos anos de 1990.²⁶ [fig. 2].

Os constituintes diversos e fragmentários da Rainha da Sucata mostram de que modo o pós-modernismo alcançou a arquitetura mineira na década de 1980. Com efeito, o projeto de Éolo Maia e de Sylvio Emrich de Podestá reúne tanto componentes representativos da cultura arquitetônica de Minas Gerais, quanto partes retiradas de edifícios pós-modernos mundialmente conhecidos. Assim, a estátua que adorna o anfiteatro é uma réplica de um dos doze profetas barrocos do adro da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas; o esquema da fachada principal é semelhante ao da Secretaria de Estado da Educação, de 1897, em estilo eclético; o grande cilindro amarelo imita a solução de esquina proposta por Aldo Rossi para o vasto complexo residencial na Südliche Friedrichstadt, em Berlim²⁷; e a marquise de entrada reproduz os detalhes do projeto de James Stirling, Michael Wilford and Associates para a Neue Staatsgalerie, em Stuttgart.

Essa ambiguidade materializa o duplo anseio dos arquitetos mineiros, por autonomia e por atualidade. Assim, pode-se dizer que o pós-modernismo, em Minas Gerais, resultou de um olhar vesgo, que tentava abranger, de uma só vez, as tradições locais e as práticas contemporâneas globais, estabelecendo uma relação de independência e de compromisso para com o mundo.

²⁶ MAIA; VASCONCELLOS, sine anno; PODESTÁ, sine anno; SANTA CECÍLIA, 2006, p. 149-175.

²⁷ Do mesmo modo, esse edifício imita a coluna de Filarete em um palácio de Veneza. Cf. ROSSI, 1981, p. 10.

REFERÊNCIAS

- CALDEIRA, Altino Barbosa. Algumas verdades e mentiras sobre Éolo Maia. *Arquitextos*. São Paulo, 03.029, Vitruvius, outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/737>>. Acesso em: 25 jan. 2013.
- COLLIN, Sílvia. *Pós-modernismo: repensando a arquitetura*. Rio de Janeiro: Uapê, 2004. 196 p.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. Casa do Arcebispo em Mariana, projeto de Éolo Maia, Jô Vasconcellos e Sylvio de Podestá. *Arquitextos*. São Paulo, Vitruvius, outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/741>>. Acesso em: 25 jan. 2013.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 328 p.
- FISHER, Sylvia. Reflexões sobre o pós-modernismo. *Arquitextos*. São Paulo, 03.029, Vitruvius, outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/741>>. Acesso em: 25 jan. 2013.
- FURTADO, Celso. *O longo amanhecer: reflexões sobre a formação do Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. 116 p.
- GARCIA, Alexandre Brasil; MACIEL, Carlos Alberto. Liberdade patropi. *Arquitextos*. São Paulo, 03.029, Vitruvius, outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/738>>. Acesso em: 25 jan. 2013.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a. 464 p.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b. 507 p.
- GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 538 p.
- GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 525 p.
- GHIRARDO, Diane. *Arquitetura contemporânea: uma história concisa*. [trad. Maria Beatriz de Medina]. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção Mundo da Arte). 320 p.
- MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Maria Josefina de. *Éolo Maia. Jô Vasconcellos*. Página oficial. Disponível em: <<http://www.eolojo.com.br>>. Acesso em: 25 jan. 2013.
- MAIA, Éolo; VASCONCELLOS, Maria Josefina de; PODESTÁ, Sylvio Emrich de. *3 arquitetos*. 2ª ed. Belo Horizonte: Cultura, 1985. 164 p.
- MAXWELL, Kenneth. Conjuração mineira: novos aspectos. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 3, n. 6, p. 4-24, 1989.
- PAMPULHA. Belo Horizonte: Caminho Novo Empresa Jornalística e Painel; Instituto dos Arquitetos do Brasil, Seção Minas Gerais. 176 p. 1979-1980. Bimestral.
- PAMPULHA. Belo Horizonte: Painel Sociedade Civil. 1980-1984. Bimestral. PODESTÁ, Sylvio Emrich de. *Sylvio E. de. Podestá Arquitetura*. Página oficial. Disponível em: <<http://www.podesta.arq.br>>. Acesso em: 25 jan. 2013.
- REIS FILHO, Daniel Aarão; ROLLEMBERG, Denise. *A ditadura, as artes e a cultura*. Disponível em: <<http://www.memoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/campanha/censura-nas-manifestacoes-artisticas>>. Acesso em: 11 jan. 2013.
- ROSSI, Aldo. *A scientific autobiography*. Cambridge, MA; Londres: The MIT Press, 1981. 119 p.
- SALVATORI, Elena. Arquitetura no Brasil: ensino e profissão. *Arquiteturarevista*. São Leopoldo, v. 4, n. 2, p. 52-77, 2008.
- SANTA CECÍLIA, Bruno Luiz Coutinho. *Éolo Maia: complexidade e contradição na arquitetura brasileira*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. 205 p.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. 224 p.
- SEGAWA, Hugo. Pós-mineiridade revisitada: Éolo Maia. *Revista MDC*. Campinas, n. 4, dezembro de 2008. Disponível em: <<http://revistamdc.files.wordpress.com/2008/12/mdc04-txt-01.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

- SEGRE, Roberto. Éolo Maia (1942-2002). A perda do “gambá” maior. *Arquitextos*. São Paulo, 03.029, Vitruvius, outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/736>>. Acesso em: 25 jan. 2013.
- SPADONI, Francisco. Dependência e resistência: transição na arquitetura brasileira nos anos de 1970 e 1980. *Arquitextos*. São Paulo, 09.102, Vitruvius, novembro de 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/91>>. Acesso em: 25 jan. 2013.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura, arte e cidade: textos reunidos*. [Org. Celina Borges Lemos]. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004. 384 p.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 284 p.
- VILANOVA ARTIGAS, João Batista. As idéias do velho mestre. In: VILANOVA ARTIGAS, João Batista. *Caminhos da arquitetura*. [Org. Rosa Artigas e José Tavares Correia de Lira]. 4ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, 234 p. (Entrevista concedida a Paulo Markun).
- ZEIN, Ruth Verde. Acerca da arquitetura mineira (em muitas fotos e alguns breves discursos). *Projeto*. São Paulo, n. 81, p. 100-113, 1985.

Nota do Editor

Data de submissão: Janeiro 2014

Aprovação: Abril 2014

Matteo Santi Cremasco

Doutorando pelo Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e pela Fakultät Architektur und Urbanistik da Bauhaus-Universität Weimar. Mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Atua na área de Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, com ênfase em Teoria da Arquitetura Contemporânea
Rua Sílvio Lima, Pólo II da Universidade de Coimbra,
3030-790 Coimbra, Portugal
(351) 239 700 600
(31) 3412-5978 (Belo Horizonte, MG)
matteo_santi@yahoo.com.br